

Un tranvía llamado deseo

Sobre teatro & cine

Roberto Ángeles y Ricardo Bedoya

Tercer sábado de mayo. La cita era a las diez de la mañana en una casona de adobe del distrito de Miraflores, cercada por modernos edificios. El tema de la convocatoria: teatro y cine, filiaciones y trascendencias. Las últimas luces de verano deformaban los estantes de la sala y proyectaban tenues sombras. Ricardo Bedoya esperaba hacía una hora, solo había aceptado una taza de café y conversaba conmigo con su habitual entusiasmo. El teléfono anunció que el otro invitado estaba en camino. Minutos después Roberto Ángeles arribó como una tromba: ocurrente y con una simpatía apabullante que desbarató cualquier reproche. Antes de iniciar el diálogo se preparó, con meticulosidad y donosura, un nutritivo sándwich. Ricardo terminó de saborear su café y empezaron ambos un diálogo ilustrado y vehemente sobre sus antiguas pasiones, a lo largo de dos horas que pasaron veloces como vagones. (JE)

Resurgimiento del teatro peruano

Roberto Ángeles: Una de las razones que ha contribuido al impulso del teatro es que en los colegios, tanto estatales como privados, ahora se hace teatro, casi como una regla general. En algunos colegios siempre se ha hecho, pero ahora en los colegios estatales también se hace regularmente. Ya no me sorprende que profesores de colegios estatales vayan con sus alumnos a ver obras de todo tipo. Por ejemplo, en la última obra que dirigí, *A ver un aplauso*, de César De María, sobre payasos callejeros, llegaban frecuentemente chicos de colegios públicos y, por supuesto, hay que ofrecerles un precio especial porque es una alegría que vengan.

Ricardo Bedoya: ¿Vienen por propia iniciativa o se promueve desde el teatro?

RA: De los colegios estatales vienen solos. Los traen los profesores que son cultores del teatro y de la literatura. Gestionan entradas de diez o cinco soles. Cualquier grupo de teatro los va a recibir feliz, porque, por último, es pan para mayo. Cuando hice *Antígona* en el Británico tuve cuatro grupos de colegios de provincias. Traían a sus alumnos en ómnibus, los hospedaban en un hotel, al día siguiente iban al museo, en la noche al teatro, le sacaban el jugo al viaje... yo estaba tan emocionado con que vinieran. Terminada la función los actores conversaban con los alumnos, quienes habían leído la obra y la habían analizado con su profesor.

Yo he sido jurado de los festivales nacionales de teatro escolar y he visto obras de teatro escolar maravillosas. Una vez los chicos del colegio César Vallejo de Chancay hicieron *Yawar fiesta*, que es una novela. ¿Cómo la adaptas?, pues ellos la hicieron. La escena del cóndor sobre el toro la resolvieron dos alumnos, uno efectivamente un poco grueso y el otro delgado sobre sus espaldas. Estupendo. Yo estaba fascinado porque el teatro escolar tiene un doble valor: el artístico que hay que aplaudirlo y todo lo que el teatro escolar convoca en la comunidad educativa.

A los colegios y universidades particulares les mandamos cartas con información para animarlos a que vengan, les ofrecemos

precios especiales y conversaciones del elenco con los alumnos. Hay obras más adecuadas para universitarios, otras para escolares.

Las nuevas dramaturgias

RA: Ricardo me preguntó por el *boom* del teatro y yo señalé algunos factores de este resurgimiento del teatro peruano. Otro factor es el renacimiento de la dramaturgia local que todavía se circunscribe, como muchas de las actividades culturales de nuestro país, a un grupo reducido de distritos. Todavía no se desarrolla en muchas regiones de nuestro país, pero hay dramaturgia en algunas ciudades como Trujillo, Cusco, Arequipa. Hay gente que escribe en Huancayo, aunque no tan constante ni con tanto rigor como en Lima. Se ha incrementado la producción de obras porque hay más dramaturgos peruanos y estas obras tienen acogida de público en las salas. Que no era el caso en los años setenta, que era difícil convocar al público a ver obras nacionales.

Son obras donde reconocemos nuestra identidad por el tema que trata —extraído de nuestra realidad dramática— y por el montaje. Las actuaciones y el diseño de la obra establecen un lenguaje que el público identifica: personajes, gestos, formas de hablar... hasta la escenografía nos recuerdan los paisajes de nuestra realidad. El abanderado de esta representación ha sido siempre el grupo cultural Yuyachkani, cuya dramaturgia ha estudiado mitos, costumbres, personajes y dramas de nuestra realidad. Yuyachkani no solamente ha hecho teatro peruano sino, vamos a decirlo así, un teatro de nuestra identidad que reconoce su esencia. Han hecho dramas enérgicos sobre la guerra interna en nuestro país y también han hecho cosas muy simpáticas, como la adaptación musical de un cuento de los hermanos Grimm a nuestra cultura plural.

En esa línea, priorizando el reconocimiento de nuestra identidad, se enfilan los dramaturgos clásicos como Enrique Solari Swayne, Sebastián Salazar Bondy y Julio Ramón Ribeyro. Pero también veo que los actuales dramaturgos tratan temas más particulares, centrados en asuntos mucho más precisos como por ejem-

plo el drama de una familia de clase media o de jóvenes enamorados que buscan emigrar del país. Temas más puntuales pero donde también reconocemos nuestra identidad, y que están atrayendo al público a las salas.

RB: En el cine peruano de los últimos años se percibe un fenómeno muy particular. Yo diría que hasta hace quince años el cine peruano se resumía en algunos nombres y en algunos títulos de películas emblemáticas. Eran tiempos en que las películas solo podían verse en salas de cine y el estreno comercial en ellas era como su partida de nacimiento. Era simple catalogarlas, identificarlas, ficharlas, saber que esas eran las películas peruanas porque no existían otras. El mundo del cine era un mundo pequeño, y el que se dedicaba a él debía obtener los recursos de producción siguiendo las rutas previstas en las leyes de cine y apelando a la coproducción en el extranjero. Estoy hablando de los años setenta, ochenta e inicios de los noventa.

Desde el año 1996 se produce un vuelco. Y digo 1996 porque es el año en que se hace una película ayacuchana muy influyente, *Lágrimas de sangre*, que es el punto de partida para una producción regional sostenida. Empiezan a realizarse películas fuera de Lima, sede habitual de la producción fílmica hasta ese momento. Es verdad que en los años treinta Wong Rengifo produjo películas en Iquitos y que, a partir de mediados de los cincuenta, se hacen los documentales de la llamada «Escuela del Cusco», pero esas fueron experiencias breves y excepcionales. El año 96 empieza el cambio y se hacen películas en Ayacucho, Cajamarca, Puno, Huancayo, entre otros lugares. Las nuevas tecnologías permiten ese cambio en el panorama. Son películas muy variadas, con estilos y tratamientos diversos. Abundan los melodramas y las películas de terror, pero también dramas «sociales».

También empieza a hacerse películas digitales en Lima y surge una importante producción de documentales. La aparición de las cámaras digitales y de los programas para editar en computadoras han sido determinantes. El cine, a diferencia del teatro, está muy mediado por muchos factores. Está mediado por la tecnolo-

gía, por los costos de producción, por los sistemas de distribución y exhibición. Es muy difícil para un cineasta peruano acceder a las salas de cine comerciales, ocupadas durante muchos meses del año por los *blockbusters* del oligopolio de la distribución de películas de Hollywood. A diferencia de alguna gente de teatro que prefiere mantenerse lejos de cualquier promoción estatal, el cine requiere que el Estado establezca políticas claras que permitan a las películas del lugar llegar a su propio mercado y competir ahí con las películas extranjeras.

Y al crecer la producción, se van descubriendo nuevas formas dramáticas, de relato y de exposición. Y se rompen tradiciones representativas y modos de ver consolidados. Hasta hace un tiempo, cuando pensábamos en una película de referente rural o campesino, imaginábamos un acercamiento fílmico basado en la observación etnográfica o el tratamiento de un tema social. Ahora no ocurre eso necesariamente. Los cineastas andinos se han desembarazado de muchas camisas de fuerza o prejuicios ideológicos, sociales o culturales, para abrirse a tratamientos distintos. Por ejemplo, para abordar la ficción genérica: incorporan los códigos del cine internacional y los arraigan. Hacen películas de terror o de acción empleando insumos dramáticos locales. Una película de Andahuaylas, como *El último guerrero Chanca*, inventa una tradición del lugar que remite a episodios ocurridos ahí y los presenta con los modos del filme de artes marciales, a la manera de Bruce Lee. Y el director es muy consciente de estar descentrando una visión tradicional.

Cine y teatro en Lima y provincias

RB: La guerra interna y Sendero han tenido mucha presencia en la producción del cine en provincias y también han sido fundamentales las nuevas tecnologías. Pero es verdad que hay una franja de películas que reelaboran los asuntos de la memoria y el trauma. No solo aluden a la violencia política del pasado. También lo hacen con la violencia cotidiana, estructural. La del incesto, por ejemplo.

En muchas películas aparece la figura del espantajo que merodea por las comunidades andinas de altura. La Jarjacha es un personaje recurrente en las cintas de horror andinas. Es un ser macabro que nace o se forma al producirse un incesto en una comunidad. Su aparición tiene que ver con los mecanismos de sanción comunales. Se ejecuta al incestuoso y este reaparece convertido en Jarjacha para vengarse. La Jarjacha es un personaje que aparece a la vera de los caminos, a la espera de los transeúntes, para devorarles la masa encefálica. Hay diferentes representaciones de la Jarjacha: como una llama manchada, como una suerte de monje tenebroso, entre otras. Esas representaciones varían según cada película. Pero hay otros personajes del horror que resignifican el pasado. Espectros que salen de las fosas, apareciendo en las rutas camineras. Como si salieran de las tumbas donde se hicieron entierros clandestinos. Pero las películas también aluden a los cambios sociales, a la ausencia del Estado, a la corrupción. Es interesante comprobar, en varias películas ayacuchanas, que las autoridades comunales encarnan las potencias del mal.

RA: Alonso Alegría tiene algunas obras de teatro con temas sociales como *Huaqueando en la arena*, que conjuga a cuatro personajes de clases sociales muy distintas con intereses muy distintos. Ahí se convocan cuatro realidades sociales, culturales y económicas del Perú en una misma ruina para tratar de contrastarlos y ver los diversos aspectos de nuestra realidad. Esta obra, curiosamente, no se ha montado en el Perú. Alonso Alegría tiene algunas obras de esa naturaleza pero creo que su dramaturgia, a pesar de que empieza a finales de los sesenta, es más moderna.

Su obra más conocida es *El cruce sobre el Niágara*, donde trata la relación padre e hijo, maestro y alumno, que es una temática más actual que la de Solari Swayne que trata sobre el Perú en un contexto moderno de progreso y desarrollo de la ingeniería, de atravesar los Andes y usar la tecnología para integrar las regiones, es mucho más social. Julio Ramón Ribeyro tiene una obra llamada *Atusparia* que está basada en una anécdota histórica real sobre un alcalde indio huaracino. *Atusparia* muestra la incapacidad del pueblo de entender y apreciar a su líder, quien negocia y concilia para

evitar una tragedia y una confrontación violenta, para terminar siendo juzgado y sentenciado por ese pueblo que le quita la vida. Esa es una realidad histórica y Julio Ramón Ribeyro la vuelve un mensaje social, una advertencia para cualquier líder bien intencionado del futuro del Perú, cosa que ha pasado, lamentablemente, muchas veces en nuestro país. Y *El rabdomante* de Sebastián Salazar Bondy es una obra sobre el mismo tema, sobre la generosidad de un individuo para con los miserables. Los miserables, al borde de la muerte por una severa sequía, encuentran agua gracias al Rabdomante que tiene el poder de encontrarla y hacerla brotar, resucitan gracias a este milagro e impiden que este buen hombre se vaya a otros pueblos a ayudar a encontrar agua y lo detienen arrebatándole su vara y quitándole la vida. De un profundo egoísmo en nuestras raíces.

Son tres obras muy duras de nuestra realidad peruana, son casi tratados sociológicos y que lamentablemente tienen vigencia, pero el enfoque es social, histórico, casi antropológico. En cambio, lo que se produce después de ellos son temas más vinculados a las relaciones interpersonales. En esa línea el gran valor que tiene *El cruce sobre el Niágara*, que para mí es una de las diez obras más importantes de la dramaturgia peruana, es la relación que se establece entre un hombre mayor y su joven aprendiz. Es una relación laboral que se torna una relación de padre e hijo y donde uno termina dependiendo del otro. Al padre le corresponde atender al hijo, pero hay un momento en la vida en que el hombre mayor atraviesa la edad —las cataratas del Niágara—, y empieza a enfrentar ciertas debilidades naturales de hombre mayor a diferencia del joven que es inmortal. Entonces necesita su aliento. Esta obra también toca la ausencia del padre, que es una constante en las familias de nuestra sociedad. Es una constante que, debo reconocer, se está corrigiendo. En cambio es prácticamente imposible hablar de la madre ausente. Las mujeres tienen otra constitución, tienen otra peruanidad.

En provincias aparece un acento más social, por ejemplo, *Con los nervios de toro* de Javier Maraví, es una obra que tiene como anécdota la reivindicación de un hombre maltratado que viene a

recuperar su honra al pueblo donde fue marginado, tiene una enfoque social. El grupo Barricada de Huancayo también recoge la tristeza en la que queda el pueblo luego de la guerra interna y la transforma en paisajes, dolores, símbolos; su obra no se basa en anécdotas tradicionales del teatro occidental, ellos presentan imágenes y sonidos, pero se refieren a temas sociales y políticos sin que se digan los nombres de los implicados en esa guerra. Yo creo que en provincias está más presente todavía la temática social. También lo está en la obra *Mades Medus*, de la huancaína María Teresa Zúñiga. Tiene dos personajes payasos: el payaso viejo y el payaso joven; y asistimos al final de la vida del payaso viejo, vemos cómo la vida de la gente pobre que trabaja con la ficción es una vida de muy poco valor, intrascendente, y su muerte es más intrascendente todavía. Ese es un enfoque social.

Mientras que los dramaturgos en Lima están más metidos en una corriente de relaciones interpersonales y de relaciones familiares: padres e hijos y muy poco de relaciones amorosas entre hombre y mujer, lo cual me parece un poco triste. Se tratan más las relaciones un poco oscuras, no tan santas, que las relaciones románticas. No se tratan las relaciones más corrientes de enamorados, de pareja, de matrimonios, eso es lo que menos se trata.

RB: El cine de Lima y el de provincias son territorios separados. Son muy pocas las películas regionales que han logrado ser exhibidas, de modo abierto, comercial y público, en Lima. Esas películas crean sus propios circuitos de exhibición y no pasan por las multisalas. Si tuviéramos que encontrar un punto en común entre los nuevos cineastas de Lima y los de otras regiones es su relación con las tecnologías digitales. Ambos graban y editan en digital.

El cine producido en Lima tiene diferencias entre sí. Están las películas que llegan a las salas comerciales y las que se hacen sin pensar en su estreno comercial. Están las que reciben aportes del Estado y de los fondos internacionales de producción y las que están hechas con los recursos propios del cineasta.

Dentro de la primera franja, integrada por películas pensadas para ser exhibidas en las multisalas, encontramos a realizadores

como Claudia Llosa, Álvaro Velarde, Josué Méndez, Héctor Gálvez, Javier Fuentes, Rosario García-Montero, entre otros. Tal vez Claudia Llosa sea la que ha logrado desarrollar una carrera más notoria: dos largometrajes muy reconocidos, nominación al Óscar, premio en Berlín.

En la otra franja se encuentran, ¿cómo llamarlos?, los cineastas digitales limeños. Algunos de ellos cuentan ya con una obra muy poblada. Rafael Arévalo ya tiene seis largometrajes. Ninguno de ellos ha pasado por una sala comercial de cine. Y hay otros nombres: Fernando Montenegro, Raúl del Busto, a los que habría que sumar a los realizadores de cine documental —que tampoco encuentra espacio en la programación de las multisalas— y de directores de películas experimentales, de no-ficción, de cortometraje, entre otras modalidades.

Cineastas de generaciones anteriores

RB: En los años sesenta apareció un cineasta emblemático, Armando Robles Godoy. En los setenta, gracias a la ley de cine de 1972, el panorama se amplió. Empiezan sus carreras Francisco Lombardi, Federico García, el Grupo Chaski.

Robles Godoy tiene una obra breve, apenas seis películas en cuarenta años de carrera, pero influyente. Robles Godoy llega al cine peruano con la ambición de demostrar su calidad de autor cinematográfico. Es decir, busca exponer un mundo personal y ejercitar una escritura fílmica personal. Él empieza a hacer cine en 1965, cuando están en el «aire del tiempo» las posturas de la modernidad cinematográfica impulsadas por el cine de Antonioni, los cineastas de la Nueva Ola francesa y Alain Resnais. El cine de Robles Godoy exhibe un universo temático personal en sus películas centrales: el hombre que busca cumplir un objetivo y se enfrenta a obstáculos que parecen insalvables. *En la selva no hay estrellas* y *La muralla verde* muestran a personajes que luchan no solo contra la naturaleza sino también contra trabas sociales y burocráticas. Y *Espejismo* es como la vidriera donde expone sus ideas

sobre el montaje y el tratamiento fílmico: se suceden las rupturas de la continuidad narrativa, las alternancias temporales, los contrastes espaciales.

El cine de Lombardi está en las antípodas del de Robles Godoy. Es un cineasta narrativo, preocupado por la verosimilitud de los universos que representa, con personajes delineados a la manera clásica. Desde sus primeras películas, *Muerte al amanecer* o «Los amigos» —episodio de *Cuentos inmorales*—, busca construir un público para sus películas, que no era una preocupación de Robles Godoy. En esto coincide con los otros cineastas que empiezan a trabajar a mediados de los años setenta. El público de las ficciones audiovisuales peruanas hasta los años setenta estaba habituado a las ficciones telenovelescas, grabadas en sets y con actores que decían diálogos neutros, adaptados de libretos mexicanos o argentinos. La apuesta de los cineastas de los setenta es romper la idea de esas ficciones almidonadas, propiciando la identificación del público con una suerte de neocostumbrismo urbano, hecho de diálogos coloquiales, plagados de «lisuras», y con una figuración de «actores no profesionales». Parten de la idea de un cine especular, capaz de reflejar nuestro modo de ser. Lombardi desconfiaba de la formación de los actores profesionales de entonces, poco habituados a enfrentar una cámara de cine y afectos a un «recitado» propio de la formación en el teatro clásico español. Por eso construye a sus primeros actores, como Jorge Rodríguez Paz o Alberto Arrese. Cuando llama a un actor profesional, vemos a Orlando Sacha en *Muerte de un magnate* con un estilo controlado y medido cercano a los actores clásicos de Hollywood. El encuentro con actores de teatro, como Gustavo Bueno, es posterior. Y, a diferencia de Robles Godoy, cuya obra fílmica remite a su trabajo literario, a sus cuentos de ambientación amazónica, Lombardi sintoniza con la literatura limeña y realista de la Generación del 50 y posterior. Adapta a Congrains, a Ribeyro, a Vargas Llosa.

Aparte de Lombardi, el panorama lo ocupan cineastas diversos. Tal vez uno de los más importantes sea Federico García, que trabaja un cine aplicado a las ideas de los sectores más radicales que apoyaron la primera fase del Gobierno Revolucionario de la Fuerza

Armada. De referente andino, las películas de García dramatizaban el enfrentamiento en el campo antes de la promulgación de la Ley de Reforma Agraria, teniendo a los campesinos como grupo, masa, presencia colectiva. Por otro lado, el grupo Chasqui con las películas *Gregorio* y *Juliana* lograron elaborar ficciones ejemplares con un trasfondo documental y testimonial muy fuerte.

Los cineastas limeños de hoy tienen otro origen y una formación distinta. Muchos son formados en ciencias de la comunicación y no necesariamente pasan por la experiencia del corto. Por otro lado, no cuentan con los sostenes y apoyos de la ley de cine de los años setenta, que establecía una exhibición obligatoria de las películas peruanas. Los cineastas digitales limeños practican la política del «hazlo tú mismo». Los otros cineastas apuestan a la financiación internacional, a los fondos de producción ligados a festivales europeos.

En el año 1992 se deroga la ley de cine dictada por los militares y el año 1994 se promulga una nueva ley, pero se cumple de modo parcial. Los concursos para premiar los mejores proyectos se retrasan porque el Estado no cumple con asignar los recursos económicos previstos en la ley. Los cineastas buscan fondos de financiación cuando los festivales de cine y los fondos vinculados con ellos empiezan a promover a cineastas jóvenes y escrituras alternativas. El advenimiento de la era digital trae consigo un cambio en los tratamientos y estilos. Se valoriza la desdramatización, la observación, el registro del tiempo que transcurre como elemento central en la fluencia del relato. Se diluyen las barreras y diferencias entre el documental y la ficción y muchas películas apuestan al minimalismo puro y duro.

Los fondos internacionales promueven películas que se alinean en estas estéticas de la «espera y la lentitud», de un cine de autor que busca una difusión particular y diferenciada ya que intenta escrituras alternativas a las del cine narrativo tradicional. El público masivo, el que asiste a las multisalas, rechaza este tipo de cine que no se ajusta a los estándares de emoción de Hollywood.

Las películas de Claudia Llosa o de Héctor Gálvez son un cine que muestra una fisonomía distinta a la del cine peruano de déca-

das anteriores. En ellas ya no funcionan los recursos del reconocimiento inmediato o del neocostumbrismo. La mirada seca y la construcción elíptica de *Paraíso*, o la desacralización de la mirada idealizante del indigenismo tradicional en *Madeinusa*, o la estilización extrema de la comedia de situaciones en *El destino no tiene favoritos* crean una distancia con el público. En los últimos años se registra una tendencia decreciente en la asistencia del público a las películas peruanas. En algunos casos, el público es un factor residual porque las películas llegan con sus costos pagados a las salas. Ello crea situaciones extrañas: películas burbuja que no requieren del público en su etapa de exhibición.

Hay, por supuesto, proyectos de otro tipo. Proyectos de productor, que aspiran a ser masivos, como *La gran sangre*, *Mañana te cuento* o *El huachimán*, que no obtienen necesariamente el éxito esperado. ¡*Asu mare!* es el ejemplo cabal del proyecto concebido para tener éxito y sustentado en un estudio de mercado. En ese caso, logrando un éxito inesperado de casi tres millones de espectadores, una cifra inmensa, la más grande en la historia de la exhibición cinematográfica en el Perú. Y es una película que apuesta a los recursos que tuvo en cuenta el cine peruano de los setenta: la identificación del espectador, la elaboración de un retrato de costumbres reconocibles por el espectador urbano. Con una diferencia: la apología del éxito personal y la asimilación del discurso aspiracional y emprendedor que está en boga en estos días.

RA: Y el cine de actor.

RB: Y el cine de actor, claro, y el principio del «cine de estrellas», que se vende por la imagen del intérprete. La figura de Carlos Alcántara es central en el suceso de la película.

RA: Se reconcilian el actor y el director dentro de una visión ligera, divertida, pero se reconcilian.

RB: Así es, y es una situación excepcional. Será muy difícil repetir una cifra de espectadores tan alta. Y eso establece una línea de demarcación entre las películas que se hacen en el Perú y que llegan

a los multicines. Por un lado está el cine de autor que se estrena con pocas copias y en contadas salas, como *Casa adentro* de Joanna Lombardi, que fue vista por muy poco público. O como *El limpiador*, de Adrián Saba. Dos películas personales y atractivas: las «primeras obras» más prometedoras del cine peruano último. Por el otro lado, ¡*Asu mare!* y su paquete de producción y mercadotecnia, que los economistas liberales quieren mostrar como ejemplo excluyente y modelo a seguir en el cine peruano.

El tiempo, el ritmo, la acción y el conflicto

RA: Quisiera decir algo a partir de lo que ha comentado Ricardo, que me ha abierto una idea. Estos dramaturgos que he mencionado, que son iniciales como Enrique Solari Swayne con *Collacocha*, Sebastián Salazar Bondy con *El rabdomante* y Julio Ramón Ribeyro con *Atusparia*, están más vinculados al universo de la literatura que al de la dramaturgia. Yo pondría dentro de ese grupo a Mario Vargas Llosa, quien también viene de la literatura, aunque él ha confesado posteriormente que el teatro fue su primer amor. Los dramaturgos posteriores se forman en la dramaturgia que tiene como aspecto principal el drama y no el relato, la relación dramática de los personajes antes que lo que simbolizaban.

La dramaturgia de Vargas Llosa también trata temas sociales, como por ejemplo en *La chunga*, donde a pesar de que hay personajes con mayor desarrollo, son personajes que tipifican una cultura, una forma de hablar, un entendimiento de la vida, se ordenan dentro de una figura literaria antes que dramática, nos presentan un paisaje social de un contexto determinado lleno de detalles típicos antes que relaciones interpersonales de personajes de profunda complejidad psicológica y humana, cosa que viene posteriormente con otros dramaturgos más jóvenes. Sus aportes a la dramaturgia están más bien en el aspecto técnico y en el lenguaje, están en el uso del tiempo y del espacio que ha trabajado muy bien en su narrativa. La forma como juega con el tiempo, el espacio y el lenguaje es extraordinaria desde sus primeras obras, como *La ciudad*

y los perros y *Los cachorros*. Él desarrolla esos recursos muy bien y lo ha llevado al teatro y nadie lo maneja tan bien como él en el teatro. La forma de hablar de los personajes nos da un ordenamiento diferente en el tiempo y el espacio. Los personajes hablan eventualmente en presente y luego en pasado y eso es un aporte que todavía nadie ha tomado, nadie lo sigue todavía. El discurso típico del personaje que nos permite reconocer su región y cultura es otro aporte de su obra. También ocurre que los nuevos dramaturgos, asociados a los nuevos cineastas, surgen igualmente con una mayor formación académica en la dramaturgia, quizá más alejados de la literatura.

Los dramaturgos jóvenes valoran tremendamente la formación académica en la dramaturgia, que no es la misma fuente que la narrativa. Es otro entendimiento, otro concepto. Ahora las escuelas de teatro enseñan dramaturgia, la Escuela de Teatro de la Católica, La Escuela Nacional de Arte Dramático, la especialidad de Artes Escénicas de la Católica, los talleres de dramaturgia, donde se reconoce la identidad de la obra de teatro escrita y que nace con esa característica, la del drama como algo diferente de la narrativa. Por consiguiente, hay un acento mayor en el estudio del drama en las academias y eso va a transformarse en una relevancia de lo dramático en la producción profesional. El drama ha sido entendido mejor por los dramaturgos contemporáneos que por los anteriores.

RB: En el cine actual, la estructuración de una historia y la exacerbación de los conflictos, del drama, tienden a ser postergados. Esa especie de estructuración fuerte del conflicto: la creación de personajes, por ejemplo, la densidad del personaje, eso que los cineastas de los últimos años tienden a dejarlo no en segundo sino en último término. Y lo que se ha dicho mucho en el cine peruano es que hacen falta guionistas.

RA: ¿Y por qué los directores de cine tienden a dejar en segundo o tercer plano el aspecto dramático de los personajes?

RB: Porque no se plantean las películas en forma de un conflicto dramático que tenga que resolverse de modo inequívoco. Porque los personajes no tienen una encarnación o un diseño psicológico que permita la identificación. Porque se filman gestos, posturas, tránsitos, derivas. Porque el personaje no es un elemento que tenga más privilegios que el entorno físico o el registro del tiempo que transcurre. Porque los personajes, si están en el centro de la atención, pueden mostrar un laconismo extremo. Una película contemporánea muy importante, muy celebrada en los festivales de cine, es *Los muertos*, del argentino Lisandro Alonso. Empieza con la situación de un hombre al que vemos salir de la cárcel. Es el único dato ofrecido. Durante la hora y media siguiente lo veremos regresar a casa, recorrer el río y atravesar el bosque. Y nada más que eso desde el punto de vista dramático. Es una odisea silenciosa. La densidad de la película no se relaciona con la complejidad psicológica del personaje o con el conflicto que establece con otros personajes. La observación es la sustancia de la puesta en escena. El cine de autor de los últimos años, desde Béla Tarr hasta los hermanos Dardenne, se ha orientado por las vías de la observación minuciosa de los entornos, de la creación de atmósferas antes que de personajes. Un cineasta como el finlandés Aki Kaurismäki observa a sus personajes lánguidos y melancólicos, silenciosos y excéntricos, durante muchos minutos, en planos estáticos. Los definen sus gestos y no la potencia del verbo. La cámara de los hermanos Dardenne, muy móvil, sigue a sus personajes pegada a sus espaldas. En *Rosetta* la cámara sigue la trayectoria frenética de la protagonista. Ella se expresa con la tensión de sus hombros vistos desde atrás, con la nuca siempre presente en el encuadre, con su silencio. El virtuosismo de los actores encarnando a personajes carismáticos no es una preocupación de este tipo de cine.

Sin duda, es un cine que se diferencia del *mainstream* y se separa del público masivo. Los ecos de esos tratamientos cinematográficos se han hecho sentir en el cine peruano. Y no solo en el cine digital limeño. También entre los cineastas que han realizado películas personales pero pensadas para su estreno comercial.

RA: En nuestra nueva dramaturgia está sucediendo exactamente lo contrario y ahora entiendo más claramente tu explicación, Ricardo, qué es lo que está pasando, porque en el teatro hay cada vez más público. Incluso las entradas están cada vez más caras. Lo que está pasando es lo siguiente: la producción dramática de los jóvenes de hoy de nuestro medio teatral está cada vez más concentrada en el conflicto central de la obra, drama es conflicto. Eso está claro desde Aristóteles en su tratado de la poética. No es que él se lo inventara sino que lo saca de las obras de los dramaturgos de su época. Necesariamente hay un gran conflicto dentro del argumento y también hay un conflicto dentro de cada personaje y la esencia del conflicto es la confrontación entre la voluntad del personaje y el gran obstáculo que se le presenta. En las tragedias griegas ese obstáculo termina por imponerse ante la voluntad del personaje porque es el mandato de los dioses que se impone sobre la conducta humana, sobre la voluntad humana. Entonces finalmente la historia se cumple, pero existe la voluntad del personaje de ir en contra de ese destino, y ahí se genera el drama y ese drama existe hasta ahorita, veintiséis siglos después es el mismo concepto, una voluntad a la que se le denomina «acción», y que creo que también en el cine existe ese concepto, esta voluntad de querer conseguir algo. La tienen los personajes de Shakespeare en el teatro isabelino: Romeo quiere casarse con Julieta y vivir con ella para siempre, pero la voluntad de los padres y el destino se encargan de que ellos no logren sus objetivos.

En el teatro contemporáneo es igualmente nítido, los personajes son voluntades tanto sociales como psicológicas, el personaje tiene un objetivo por el cual lucha y eso determina el argumento, está muy claramente planteado en el cine de Hollywood. Todas las películas de Batman tienen una clarísima configuración dramática, un objetivo que se busca y un gran obstáculo que se le opone, y hay un momento preciso en el argumento que es el conflicto central, donde el personaje puede conseguir su objetivo o perderlo para siempre. Y efectivamente, unos ganan, otros pierden, o los dos pierden, y en las comedias románticas los dos ganan. El concepto

del conflicto central está hasta en las comedias más ligeras, tiene sus orígenes en las comedias griegas del siglo V antes de Cristo.

RB: Es un asunto de visibilidad, el conflicto está en el cine pero no sigue esa trayectoria tradicional ni se resuelve de la manera habitual. En el cine que estamos acostumbrados a ver el conflicto supone el desarrollo de peripecias sucesivas, situaciones de tensión y de descarga dramática, picos y simas, y eso es lo que no existe en toda una importante franja del cine contemporáneo.

Enfrentar las pruebas y vencerlas o ser vencido por ellas, pero luego de incidentes que crean expectativa y emoción. En el cine de hoy esas pruebas no son visibles o están minimizadas, o los antecedentes o las consecuencias del enfrentamiento se dilatan y se adelgazan desde el punto de vista del conflicto, del drama.

RA: En el cine de Hollywood cada obstáculo dura un tiempo determinado porque está relacionado con el tiempo de atención del espectador, en relación con su *pop corn*.

RB: A los veinte minutos tiene que ocurrir un giro, el llamado *plot point* y luego se recapitula lo ocurrido hasta el momento para que los espectadores tengan clara la continuidad de la trama, y luego viene otro giro. Y después la resolución. Todo está cronometrado. Eso, claro, en las películas más convencionales. Hay cineastas formidables trabajando en Hollywood, que al aceptar sus reglas y códigos consiguen tratamientos excepcionales.

RA: Sí, tiene reglas muy estrictas. Sin llegar a esos niveles la nueva dramaturgia peruana está muy concentrada en el aspecto dramático, se trata de ver cuántos recursos y estrategias desarrollan los personajes para conseguir un objetivo o sucumbir en el intento, de eso se trata el drama, porque la confrontación con el obstáculo engrandece al hombre. La lucha contra el obstáculo, sea cual fuere, psicológico, social, económico, engrandece al personaje. Esto hace que el personaje desarrolle sus capacidades emocionales, intelectuales.

tuales, hasta las físicas, tiene que sacar todas sus destrezas, todos sus cuchillos. En una obra épica, que casi no las hay, están todas las estrategias de guerra, de conquista, o lo que fuere. Y en una amorosa es exactamente lo mismo, el personaje tiene que desplegar todas sus actividades de tal manera que el espectador se sienta identificado con todos los afanes, con toda la actividad que despliega su personaje principal.

Lo mismo pasa con el personaje antagonico, tiene que desplegar lo suyo, para bien o para mal, para eliminar el bien, por decirlo de alguna manera. Esa confrontación es importante no solo por el aspecto de la intriga sino porque hace que los personajes desarrollen muchas habilidades e inteligencias y eso es lo que nos interesa como seres humanos de una obra de teatro, ya sea que venga de Sudáfrica, porque la conducta humana es idéntica en cualquier contexto, en cualquier región, en cualquier época de la historia, no interesa ver la creatividad en función de vencer el obstáculo y conseguir algo para sí, eso es esencial en la dramaturgia contemporánea, en la dramaturgia de todos los tiempos. Y así ha sido entendido porque ahora se estudia la dramaturgia de una manera más académica.

A esa nueva tendencia en los guiones actuales nosotros le denominamos «descripción de un paisaje». Cuando una obra de teatro se detiene mucho en el tiempo y no se precipita en las acciones o en los conflictos se dice que es un paisaje, puede ser la descripción de un paisaje psicológico o social, un paisaje familiar, donde el conflicto no está o es muy leve, entonces no es lo suficientemente atractivo porque los personajes no crecen, no desarrollan, no evolucionan. En una obra de teatro uno de los elementos fundamentales es la evolución del personaje a lo largo del argumento, y la evolución se produce en el devenir de cada uno de los personajes hasta el final de la obra. El personaje no puede ser el mismo del inicio. Y no solo no es el mismo porque le ha caído un ropero en el desierto, sino porque él en su quehacer para conseguir su objetivo va luchando contra todas las adversidades que se le presentan, ha evolucionado en una mejor persona.

Actores, guionistas, dramaturgos

RA: Hay otra cosa que quería saber: si hay personas que comparten su actividad de guionista con la de dramaturgo, porque observo que tú llamas dramaturgo al guionista.

RB: Entiendo la diferencia.

RA: Al único que conozco es a Augusto Cabada, que ha hecho una obra de teatro conmigo y luego se ha dedicado a hacer guiones cinematográficos. Creo que quien ha escrito de manera independiente una obra de teatro y a la vez ha escrito un guion para el cine es el director de cine Javier Fuentes León. Tiene una obra de teatro que se llama *Señor nubes*, muy bonita, con un estilo de fantasía, con un relato poco tradicional, no muy ajustado al desarrollo dramático. Él dirigió una película también muy interesante, *Contracorriente*. Él es uno de los poquísimos peruanos que han incurrido en la dramaturgia y a la vez en el guion y la realización cinematográfica.

RB: Jaime Nieto hizo cortometrajes y guiones.

RA: La otra cosa que yo miraba con cierta preocupación es la selección de los actores en las primeras películas de Lombardi, porque en términos del «paisajismo» sus «actores» coincidían perfectamente con las características de los personajes: edad, cultura, forma de hablar, estaban pintados para esos personajes, pero cuando el mismo guion demandaba una instancia dramática los actores convocados no estaban a la altura del drama que se presentaba, entonces la película se convertía en un paisaje. Con algunas excepciones...

Gustavo Bueno, por ejemplo, formado académicamente en el Teatro de la Universidad Católica y que después incursiona en las películas de Francisco Lombardi, produce este entendimiento de que los actores pueden y deben hacer lo que el director crea conveniente para sus argumentos, para sus dramas. Desde ahí los actores

están mucho más presentes en las películas, entre ellas *La ciudad y los perros*, donde sobresalen Miguel Iza, Juan Manuel Ochoa y, claro, Gustavo Bueno, quienes hacen una película muy interesante. A diferencia de *Los amigos*, donde efectivamente la parte inicial es divertida y simpática por la forma en la que se mueven estos personajes, pero luego no se carga dramáticamente justamente porque los convocados para actuar en ella no manejan los conceptos de acción y drama. Entonces queda un poquito plano.

RB: ¿Estás de acuerdo con lo que decía Lombardi sobre los actores peruanos de los años setenta, que no tenían entrenamiento para el cine? La relación del actor con la cámara de cine es particular y determina formas específicas de dirección. En el cine, el actor no solo tiene conciencia del tamaño del plano, de la apertura o estrechez del espacio encuadrado y del lugar que ocupa en él, sino también de los lentes empleados. No es lo mismo ser registrado con una focal larga que con una corta. Pero también del montaje: un monólogo puede llevar insertos planos de detalle de objetos o de elementos diversos que interrumpen la continuidad de la presencia del actor en el encuadre. En los años setenta, cuando se filman *Cuentos inmorales* o *Aventuras prohibidas*, los actores profesionales tenían la dicción y la respiración propia de su formación teatral. Por eso, se construyen actores «naturales».

RA: Yo creo que tiene razón, los grandes actores de esa época Elvira Travesí y Luis Álvarez no tenían formación académica, lo que pasa es que ella era una superactriz, una *natural* como dicen los gringos, de un talento extraordinario. Y ella podía hacer comedias, tragedias, telenovelas, podía hacer lo que quisiera, porque era absolutamente talentosa, un fenómeno que solo se presenta de vez en cuando, y Luis Álvarez era otro actor muy talentoso pero con un registro más reducido porque no cambiaba su estilo de cholo norteño, pero con mucha verdad, con mucha fuerza. Es cierto, los actores de esa época tenían una menor preparación académica porque no habían asistido tanto a una universidad o a una escuela de teatro. Pero ya existía una escuela de teatro en San Marcos y también la del TUC, incipientemente pero sí existían esas escuelas

y producían actores con formación, no con tanta solvencia como los que hay ahora pero sí existían. Pero sí reconozco que había un registro más reducido en la técnica de los actores y también una menor formación académica, pero también pasaba lo mismo con los directores de cine de esa época. Es decir, el joven Francisco Lombardi fue aprendiendo a dirigir actores con el pasar de sus películas, no tenía ese dominio al inicio, quizá porque en la universidad no se enseñaba eso. Los conceptos de acción y drama tal vez no estaban presentes, el de transformación en el habla no estaba presente, él no les alcanzó a los actores de sus primeras películas esos conceptos, pero luego vinieron algunos actores que creo lo ilustraron, entre ellos Gustavo Bueno, que a mí me parece un actor fundamental en el cine peruano porque incluye estos aspectos de acción, drama y transformación.

Los actores le dan vida a guiones a veces muy difíciles de interpretar como en *Caídos del cielo*. La historia que viven Gustavo Bueno y Marisol Palacios es muy extraña, es casi un cuento absurdo. Y gracias a la fuerza dramática de los actores la parte más absurda y extraña de la película cobra sentido, entonces reconozco que en ese momento Lombardi ha empezado a confiar en los actores, se ha dejado llevar por las capacidades y por el aporte creativo que hace el actor sobre el discurso cinematográfico.

Como en cualquier película u obra de teatro algunos actores no funcionan muy bien, eso no es porque el actor no tenga formación, sino porque a veces los actores y directores no hacemos un buen trabajo y no resulta bien.

El cine y sus orígenes teatrales

RB: El cine es hijo de la fotografía, de la novela del siglo XIX y del teatro. Tiene la naturaleza icónica de su fundamento fotográfico. Asimila la vocación narrativa, incluso la folletinesca, de la novela popular del siglo XIX. Conserva el modo de disposición de objetos y actores en un escenario tridimensional que viene del teatro. La

formación del concepto de encuadre en las películas de la era primitiva del cine se hace tomando como referencia la disposición del escenario teatral. Cuando las industrias se forman, en los años de Pathé o Gaumont, el cine prefiere mantener las distancias medias y abiertas en la filmación de los espacios, con encuadres frontales, como reproduciendo la perspectiva del espectador sentado en la platea teatral. El primer plano, o los insertos en detalle, o los cambios de escala bruscos en el tamaño del plano, son considerados perturbadores para el espectador porque lo acercan de un modo «no natural» a los objetos del campo visual. Pero el avance del lenguaje fílmico se basa en la quiebra de esa frontalidad y esa distancia. En las experiencias del cine europeo primero y en Hollywood luego se va consolidando la fragmentación del espacio único por la articulación de espacios contiguos y luego espacios múltiples unidos por el montaje. Pero también se va normalizando la ubicación de la cámara en ángulos picados, contrapicados, oblicuos. El espectador deja de tener un ángulo de visión única y frontal.

RB: El cineasta emblemático de esos trastrocamientos es, sin duda, Griffith en los inicios de Hollywood. Él sistematiza muchos aportes que venían de antes, pero que se encontraban desperdigados, como hallazgos, en películas de aquí y allá. Usa el primer plano como recurso informativo, pero también dramático. Acerca la cámara para mostrar un detalle sustancial en el desarrollo de la acción, pero también muestra el rostro de un personaje para crear afectividad y sienta las bases de la actuación cinematográfica. Los actores dejan de ser comparsas que se mueven o desplazan ante una escenografía para atraer la atención sobre sus cuerpos y sus gestos. También sobre la mirada y el sentido de la orientación espacial que señala la direccionalidad de la mirada de un personaje: nos conduce hacia el espacio invisible, en *off*, tan importante en la creación del sentido en el cine. Griffith es un maestro del montaje narrativo, filma en exteriores y en paralelo desarrolla una trama en interiores, y se combinan ambos espacios. Construye tensiones crecientes y desarrolla el recurso narrativo del suspenso, dilatando la ocurrencia de un hecho inminente hasta que sobreviene la resolución.

Pero en los últimos cincuenta años, en el periodo que sigue a la llegada del cine de la modernidad y después, la teatralidad ha sido reformulada en el cine. Pasada la boga del neorrealismo y su atención por la figuración de la «gente como uno» y de los actores no profesionales o naturales, el cine asimila el artificio de la representación y lo exhibe como tal. Directores como Jacques Rivette, Fassbinder, Carmelo Bene, Werner Schroeter convierten el teatro en el centro de su reflexión y su puesta en escena.

RA: Sin duda, el teatro ha tomado recursos del lenguaje cinematográfico. El *flashback*, que no ha sido creado en el cine pero se ha desarrollado mucho en él, casi como una convención que está dentro del código que hay entre el director y el espectador, es una cosa ya asumida, no necesita mayor presentación, ya no necesita siquiera esas ondulaciones que en las películas antiguas salían acompañadas de musiquita. Ahora puedes hacer el *flashback* sin ninguna presentación y el público lo va a entender perfectamente. Pero antes que eso, yo quería comentar que también hay un cine que está enfocado en la construcción del personaje como en el teatro; y hay algunos directores, como Bergman, que simultáneamente son directores de teatro. No tengo la información de si Bergman empieza en el teatro o en el cine, pero el acercamiento que él hace con la cámara a lo que el actor ha creado es lo que se hace en el realismo psicológico en el teatro, el actor tiene que hacer su trabajo de creación, evidentemente en consulta con el director pero al actor le corresponde hacer algo de mayor dimensión que lo que el dramaturgo ha escrito y eso es lo que encamina el trabajo del actor al arte. Eso mira Bergman. Eso es lo que muestra. El actor tiene que hacer un trabajo propio de creación en base al guion, entonces el personaje cobra una mayor dimensión psicológica, humana. Creo que eso está en las películas de Bergman, que también tienen un discurso extraño, no son películas fáciles de leer, pero me refiero al enfoque del trabajo del actor, a la construcción de sus personajes. Donde lo veo también muy claramente es en las películas de Elia Kazan, que era director de teatro, era formador de actores y director de cine. Curiosamente, dirige a jóvenes que él ha formado, como Warren Beatty, James Dean, Natalie Wood y Marlon Brando, considerado

el actor insigne del Actors Studio porque él va más allá de lo que la obra de teatro demanda. En *Un tranvía llamado deseo* hace una interpretación extraordinaria, y además define un estilo de actuación para el futuro del cine. Es un modelo de actuación para el teatro, el cine, la televisión, para la actuación en general. Porque lo que hace en esta película es extraordinario, lo había hecho en el teatro, es una de las más grandes actuaciones de la historia por la forma en que se mueve externa e internamente, la forma en la que habla, hace que la cámara lo siga, él usa el espacio, él determina el ritmo de la escena, él determina el drama, hace las pausas que le brotan de su interiorización del personaje, tanto de sus características como del drama que le corresponde en esta atracción-odio que siente hacia Blanche DuBois.

Y Vivien Leigh hace de Blanche DuBois, una mujer muy atractiva que a la vez provocaba matarla porque era insufrible, era ambas cosas, atractiva e insufrible. Entonces se produce, a mi entender, este fenómeno que ya no es el de la dramaturgia ni del guion sino de la actuación, y creo que en Elia Kazan hay esta mirada, que señala también Ricardo, no para el paisaje, no para el lenguaje cinematográfico, ni siquiera para el relato sino para la vivencia de la acción, la vivencia del drama, la vivencia de la caracterización, y eso se convierte en el relato, eso es lo que nos presenta el director. Efectivamente, supone un gran respeto por el actor, supone el reconocer que el actor se constituye en lo más importante de la película. A mí me parece que el pariente más cercano del dramaturgo es el actor, los directores somos unos advenedizos recientes, apenas tenemos doscientos años en este ejercicio profesional. Claro, Shakespeare también dirigía sus obras de teatro pero confiaba en el actor. El dramaturgo por naturaleza tiene que confiar en el actor, porque si no confía en el actor no existe, en cambio el director puede no existir. Tanto confía Sófocles en el actor que les confiere poesía, los dramaturgos inicialmente no eran llamados así, eran llamados poetas. La descripción que hace el guardia del momento en que Edipo se da cuenta de que ha tenido relaciones con su madre y que ha matado a su padre, ese gran momento dramático no está en el argumento, es relatado por el guardia al pueblo de Tebas y en ese relato hay poesía, drama y espectáculo.

Ese momento en el que el guardia le cuenta al pueblo de Tebas lo que ha sucedido en *off* es poesía pura, es literatura pura, es bellísimo, y es importantísimo también dramáticamente, y el poeta, el dramaturgo, confía en que el actor lo va a hacer bellamente, porque va a lograr que el espectador se imagine este momento tremendamente espectacular, dramático y triste, gracias a la palabra hablada que es el gran instrumento del actor, equivale a las puntas de la bailarina, al oído del violinista. Y entonces, el dramaturgo confía a ojo cerrado en el actor que va a dar vida a su texto escrito. Shakespeare hace eso también, le confía al actor la capacidad de crear porque el actor también es un creador. Necesariamente, para sobrevivir, tienen que confiar en el actor, y reconocer su responsabilidad, su creatividad, su belleza, y eso hace Elia Kazan con sus actores, los ha formado para eso.

RB: James Dean en *Al este del paraíso*.

RA: *Al este del paraíso* es mi novela favorita y mi película favorita, porque tiene este acercamiento a las relaciones interpersonales tan fuertes. En particular la relación padre hijo, una relación que a mí me conmueve mucho, pero esta relación está inserta dentro de un contexto social, político y económico muy fuerte, la novela tanto como la película observa ambas cosas. El discurso de la película le sigue el alma al personaje del hijo menor que hace James Dean. Creo que hay algunos intentos en nuestra cinematografía que hacen cosas similares, el caso que más me conmueve, haciendo una comparación, es el que hace Josué Méndez con Pietro Sibille en *Días de Santiago*, que es una de las películas más premiadas en la historia del cine peruano y Pietro es, creo, el actor más galardonado de la historia de nuestro cine con premios internacionales. Méndez le sigue la ansiedad al actor Pietro Sibille en cada fotograma, el drama que vive el actor es la esencia de la película y eso nos lo muestra el director antes que cualquier otra cosa. Coincidentemente, Pietro es un actor con formación, eso también tiene que ver, su director sabe lo que puede hacer, sabe dónde está su drama, conoce su acción, entonces el director lo sigue, porque esa película es un seguimiento al drama del personaje principal, es un segui-

miento al actor. Muy bien guiado, por supuesto, por Josué Méndez, que por muy joven que sea ha hecho un trabajo extraordinario.

RB: Hay otros cineastas también vinculados con el teatro, como Luchino Visconti, que trabaja la corporalidad de los actores, apreciando su belleza física y su expresividad.

RA: Los contempla.

RB: Los contempla, claro, como hizo con Claudia Cardinale y Alain Delon.

RA: En la película de Javier Fuentes León, *Contracorriente*, hay una estupenda actuación de Tatiana Astengo que es una actriz con muy buena formación y además muy talentosa y guapa. Los otros dos actores también me parecieron bastante buenos, pero tuve tropiezos para creerles. Calzaban en las características físicas de los personajes, pero la forma en que hablaban no correspondía a la realidad que representaban. Realidad que representaban muy bien Tatiana Astengo y los personajes secundarios, que era gente vinculada a la pesca en una caleta del norte del Perú. Pero los dos actores principales no terminaban de convencerme por su forma de hablar, constantemente me molestaban sus acentos y eso es una demanda que el director tiene que hacer sobre el actor. Creo que aquí ha tropezado este joven director, porque no ha logrado que los actores hablen como les corresponde. Hay un descuido de la palabra hablada en la inflexión que les corresponde al personaje del pescador y al personaje del artista plástico de clase media limeña. Es un error que también lo he observado en películas de Hollywood. He visto a actores que hablan académicamente o como chicos de clase media acomodada haciendo de personajes populares, como Leonardo Di Caprio, por ejemplo.